

Ironía y autotraducción: de *Epitelis tendríssims* a *El hotel de los cuentos y otros relatos neuróticos* de Carme Riera

Luisa Cotoner Cerdó

Universitat de Vic

Departament de Filologia Catalana i Espanyola

c. de la Laura, 13. 08500 Vic

mluisa.cotoner@uvic.cat

Resumen

Erotismo e ironía fueron los componentes fundamentales sobre los que Carme Riera construyó los relatos de la colección *Epitelis tendríssims*, que la escritora mallorquina publicó en 1981. Sin embargo, en el intervalo de veintisiete años que media entre el original y la traducción de la propia autora, la percepción de ambos ingredientes por parte del público lector ha variado de manera considerable. Este artículo tiene por objeto analizar los procedimientos de actualización y las adaptaciones que Riera introduce en la versión castellana con el propósito de salvaguardar estas narraciones de la usura del tiempo.

Palabras clave: Carme Riera, ironía, traducción, literatura erótica, *Epitelis tendríssims*.

Abstract

Eroticism and irony were the basis for the Majorcan writer, Carme Riera's short story collection *Epitelis tendríssims*, published in 1981. The author produced a Spanish version in 2008, but in the meantime the reading public's perception of these two ingredients had changed significantly. This article aims to analyze the process of updating of the original and the adaptations Riera introduces in order to preserve these stories from the erosion of time.

Key words: Carme Riera, irony, translation, erotic literature, *Epitelis tendríssims*.

Sumario

| | |
|---|---|
| Los paratextos | Equívocos, ironías situacionales e intensificación expresiva |
| Pròleg / Prólogo | Referencias bibliográficas |
| La figuración irónica en los relatos originales y en la traducción | |

Siguiendo con el estudio de las autotraducciones de Carme Riera, de las que me vengo ocupando desde hace algunos años, en este artículo me propongo analizar las estrategias y procedimientos de que se vale la autora para trasvasar la ironía a la versión al castellano de *El hotel de los cuentos y otros relatos neuróticos* (Riera

2008). Aunque esta recopilación consta de veinte narraciones, me centraré únicamente en los seis relatos procedentes de la colección *Epitelis tendríssims*,¹ que la escritora mallorquina publicó en 1981, obra que nunca fue traducida en su totalidad al castellano aunque sí al alemán (Riera 1994) y al neerlandés (Riera 1991).

La primera advertencia que cabe señalar es que en los gloriosos ochenta, Riera, tras las huellas de Anaïs Nin y George Sand, invocadas en el texto, se propuso abordar un género del que tradicionalmente las escritoras —más en España— habían sido excluidas. El género erótico —no digamos el pornográfico— era considerado «impropio» de una pluma femenina de probada calidad literaria² y tal consideración provocaba en muchas ocasiones la autocensura por parte de las propias escritoras que esquivaban el tratamiento directo del tema y las descripciones escabrosas. Riera, en la línea del feminismo militante que salió a la luz con la llegada de la democracia,³ desafió con los *Epitelis* a toda una legión de bienpensantes lectores, a quienes ya había sorprendido con la publicación de *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975), si bien esta vez echando mano de un arma bastante más letal que el lirismo intimista: la ironía, como es sabido, uno de los instrumentos más eficaces para socavar las estructuras del poder, en este caso, horadando los presupuestos morales al uso a base de trastocar modos y maneras de vivir la sexualidad. Si la correlación saber y poder es inevitable, según ha demostrado, entre otros, Michel Foucault, Riera indaga en los entresijos del discurso erótico para apropiarse de la palabra, asaltando el sistema de dominación patriarcal por un flanco que parecía inexpugnable, ya que de hecho ninguna escritora se había atrevido a ponerle cerco hasta entonces, por lo menos en catalán.

No estará de más comenzar por fijar la atención en los recursos narrativos y las estrategias verbales de que se vale la autora para construir en el texto original lo que Pere Ballart ha llamado «figuración irónica» (1994: 361) para, a partir de ahí, abordar el análisis de la versión castellana de los relatos. El estudio de Ballart resulta especialmente útil para establecer el marco teórico y la descripción del fenómeno irónico.

Como es sabido, el principio estilístico que preside ese tipo de discurso es su oblicuidad, lo que comporta, a su vez, dos consecuencias básicas: *a)* la forma irónica no es detectable fuera del contexto en que se produce; y *b)* la ironía requiere siempre la complicidad de quien está al otro lado del texto.

Como ha señalado Wayne Booth (1986: 61), la ironía consigue que dos perfectos extraños —como lo son casi siempre el ironista y su lector— realicen juntos una complicada danza intelectual y se sepan, en cierta manera, afines. (Ballart, 1994: 450)

1. *Epitelis tendríssims* consta, en realidad, de siete cuentos eróticos, irónicos y lúdicos. Más adelante indicaré cuál de los relatos queda excluido y aventuraré una hipótesis acerca del porqué de esa exclusión.
2. También es verdad que hasta bien entrado el siglo xx, el juicio era asimismo aplicable a los escritores, que solían recurrir a un seudónimo para publicar obras de ese tipo.
3. Véase *Una primavera para Domenico Guarini* (1980) su novela más abiertamente feminista.

Sin embargo —o precisamente por eso—, la ironía es un recurso lingüístico muy volátil y está siempre expuesto a que el paso del tiempo haga que se diluya o desaparezca. A un lector o lectora del siglo XXI, no especializado, le resulta generalmente muy difícil percibir la ironía cervantina o el alcance de los sarcasmos de Quevedo, porque objetos, conceptos, situaciones y sensibilidades han desaparecido o se han modificado o han dejado de ser eficaces como elementos humorísticos con el paso de una época a otra. Si toda lectura comporta un fingimiento con el que el lector o lectora debe *disimular* «que se da cuenta perfecta de la estrategia de ficción en que la obra se sustenta» (Ballart, 1994: 449), la interpretación del discurso irónico requiere de esa simulación en grado más alto aún. En el caso de los relatos de Riera, los veintisiete años que median entre la salida al mercado de los relatos originales y la publicación de los ahora traducidos, reclamaban, de entrada, una decidida actualización. Sin duda, el propósito es mantener, en la mayor medida posible, la aceptación del guiño irónico que consolida la relación de complicidad entre la voz autorial y sus lectores. No es necesario insistir en que Riera maneja con maestría la técnica de crear ese vínculo mediante el juego de espejos que induce a identificar la voz narrativa con la de la propia autora. Obras como la mencionada *Te deix, amor, la mar com a penyora* o *La meitat de l'ànima* (2004) son pruebas más que suficientes de ese peculiar arte de seducir. También en el caso de los *Epitelis tendríssims*, los paratextos y la utilización de la primera persona en el enmarque narrativo que, a manera de *Pròleg*, encabeza los relatos, dejan establecidos los términos de ese contrato de complicidad.

Los paratextos

La edición original de los *Epitelis* se abre con la enigmática dedicatoria *A qui ho sap / A quien lo sabe*, que la autora mantiene en la versión castellana, porque cumple a la perfección con una de las premisas fundamentales de la ironía que consiste en decir algo no diciéndolo. Ese misterioso —o misteriosa— destinatario a quien van dirigidos los relatos, hace que se ponga en marcha, *a priori*, el mecanismo de morbosa curiosidad propia del erotismo, incitando al lector a recorrer los relatos en busca de algún indicio que lleve a desvelar ese primer enigma. Asimismo los lemas que encabezan ambas versiones proporcionan pistas sobre la intencionalidad de la ironista que utiliza las citas como señuelo.

En el texto original hay tres citas:

Vaig adonar-me que la caixa de Pandora guardava els misteris de la sexualitat femenina, tan distinta de la masculina, i que el llenguatge dels homes no era adequat per a descriure-la. El llenguatge del sexe encara s'ha d'inventar. El llenguatge dels sentits ha d'explorar-se.

Anaïs Nin

Jehovà destrueix la ciutat a causa del pecat de Sodoma i el resultat és el pecat de l'incest. Quina lliçó contra els decrets de la Justícia! I, ambdós pecats, quina manifestació del poder del sexe!

Federico García Lorca

El plaer és el millor dels compliments

Coco Chanel

En la traducción, en cambio, solo se conservan dos y se añade una nueva:

Me di cuenta de que la caja de Pandora contenía los misterios de la sexualidad femenina, tan distinta de la masculina, y que el lenguaje de los hombres no era adecuado para describirla. El lenguaje del sexo está por inventar y por explorar el lenguaje de los sentidos.

Anaïs Nin

El placer es el mejor de los cumplidos

Coco Chanel

La vida sin humor sería insoportable

Cristina de Suecia

La eliminación en la versión castellana de la cita lorquiana produce una sucesión de referencias intertextuales mucho más coherente, primero, porque la sustitución de García Lorca por la referencia a Cristina de Suecia, comporta que la edición castellana esté presidida solo por voces femeninas: Anaïs Nin, Coco Chanel y la reina de Suecia. Y, segundo, se mejora así de manera notable la progresión de la intencionalidad, que en el caso de la versión original quedaba truncada por la referencia bíblica lorquiana, por otro lado, demasiado solemne y falta de ironía. Suprimida esta, la cadena discurre de manera impecable aludiendo a los tres ejes fundamentales del libro: la exploración del lenguaje del sexo, la incitación al placer y la necesidad del humor para combatir la usura incansable del tiempo.

Pròleg / Prólogo

También el cotejo del Pròleg original y el Prólogo resulta ilustrativo para analizar cómo se produce el enmascaramiento de la voz autorial en una y otra versión.

Riera conserva en ambas versiones el mismo encuadre narrativo, lo que le permite:

- a) adoptar un punto de vista marginal y periférico: la voz narrativa metadieгética está fuera de los relatos, pero funciona como confidente de lo sucedido en el hotel a través de su relación con el recepcionista, a su vez, personaje-testigo de los hechos protagonizados por los diversos huéspedes;
- b) ese punto de vista le brinda la posibilidad de sacar a escena una serie de personajes bastante grotescos, estableciendo a la vez una distancia emocional que impide al lector cualquier tipo de apego al personaje mientras refuerza su complicidad con la voz autorial;
- c) mantener los tres rasgos que, según Ballart (1994: 484), caracterizan al observador irónico: la superioridad respecto a sus personajes, la libertad de opinión, y la voluntad de diversión.

Sin embargo, en la versión castellana se introducen algunos cambios, generalmente, con vistas a la mencionada actualización del discurso irónico.

El «Pròleg», firmado por Aina Maria Sureda —pantalla de ocultación de la voz autorial— y fechado en *Lluc-Alcari, estiu del 1981*, sirve para situar geográficamente el espacio en que ocurren o son rememorados los hechos: *un llogaret pròxim a Deià, a la costa nord de Mallorca...*, y para justificar la elección del tema erótico como *leit motiv* de todos los relatos con el fin de demostrar que las mujeres son también capaces de escribirlos. El recepcionista del hotel, oculto tras las siglas B. V., se convierte en cómplice de la escritora y es quien le pone sobre la pista de algunos secretos de los clientes, corrobora o rechaza algunas de sus interpretaciones o le proporciona datos que resultarán cruciales.

El «Prólogo», en cambio, aparece sin firma de ninguna clase, con lo cual la disimulación de la voz autorial se hace aquí sobre el nombre real de la escritora, Carme Riera, que, naturalmente, figura en la cubierta del libro. Se trata del mismo juego de revelación / ocultación utilizado en *La meitat de l'ànima* (2004). Y, aunque el tiempo histórico sigue siendo el mismo, principios de los ochenta del siglo pasado, se modifica la *causa escribendi* haciendo aparecer un personaje nuevo: el amigo millonario de la autora, cuya mujer necesita algunos estímulos que la saquen de la inapetencia sexual, por descontado, dentro de ciertos límites. Con esta argucia narrativa se justifica la vuelta a un erotismo, antaño atrevido, pero que, a estas alturas en que la pornografía ha invadido cualquier ámbito público o privado a través de los ordenadores o las pantallas de plasma, resulta bastante ingenuo.

Sin salir del «Prólogo», se encuentran también otras actualizaciones referidas a objetos, lugares de moda y maneras de hablar. Así en la traducción, aparecen los ordenadores portátiles o la referencia a una pareja de *gays* sustituyendo una obsoleta alusión a la *jet set* (2008: 14-15). Asimismo, la escritora y el recepcionista ya no cenan en el *restaurant francès de Deià*, sino en «Ca Es Patró Marc, en la cala de Deià», que, últimamente, ha pasado de chiringuito playero a estar de moda entre turistas pudientes con la consiguiente subida de precios. Allí saborean «un estupendo mero a la mallorquina», comida tradicional impensable en los tardíos años *hippis*, ya que entonces molaba el «saborós *entrecôte*» que servían en el inolvidable La Tablita, que ya no existe. También «la nova conquesta» del recepcionista B. V., «una al-loteta catalana que estudiava B. U. P.», se ha convertido en «un nuevo ligue: una jovencita de apenas catorce años», porque las muchachitas de hoy, además de ser más precoces, ya no siguen aquel plan de estudios. Más significativa es, a mi juicio, la supresión de un par de párrafos que hubieran podido herir sensibilidades. Las insinuaciones referidas a la *neboda des director* y el párrafo:

Jo, realment, no pensava en res. Quasi no havia reparat en la petita que jugava sempre amb els seus cosins com un nin més. Vaig decidir observar-la i treure'n conclusions. (1981: 17)

Han desaparecido ya que en la actualidad hubieran resultado de dudoso gusto para la mayoría de los lectores, que ya no las hubieran interpretado como un guiño a la célebre obra de Nabokov, uno de los tótem eróticos recurrentes de los años setenta

y ochenta. Desgraciadamente, la predilección por las *lolitas* ha dejado de ser un tema literario para pasar a formar parte de las sórdidas noticias sobre pederastas que encabezan los telediarios o llenan las portadas de los periódicos. Esa es, a mi juicio, la razón por la que Riera ha suprimido de la versión castellana el séptimo relato «Josep Lluís Jacotot agonitza» (1981: 111-120), en que un viejo moribundo rememora ciertos juegos lascivos de su infancia al ser visitado por su pequeña nieta.

En cambio, los nuevos usos sexuales llevan a la escritora a *hacerle un favor* al recepcionista, algo que, en 1981, se había quedado en mera pregunta retórica:

Per un moment vaig pensar que el pobre, potser també com a molts dels que presumeixen, no menjava calent ni *arreglat* sovint. Em preguntava si valdria la pena fer-li un favor. En el fons ell m'havia ajudat moltíssim. (1981: 18)

En la traducción:

Por un momento pensé que el pobre, como muchos de los que presumen, no se comía un rosco... y opté, aquella noche, por hacerle un favor. En el fondo me había ayudado muchísimo. (2008: 18)

La figuración irónica en los relatos originales y en la traducción

Ya he adelantado que el campo de observación de la escritora en *Epitelis tendríssims* son las elucubraciones sobre el comportamiento erótico de algunos huéspedes del hotel de Lluc-Alcari, un encantador establecimiento familiar situado en uno de los paisajes más bellos de Mallorca y por aquel entonces bastante recóndito, convertido en la actualidad en un hotel casi de lujo.

Como he adelantado, la postura adoptada por Riera para relatar la vida erótico-sentimental de sus personajes es indudablemente irónica. La autora juega, tanto en el original como en la versión castellana, con la desautomatización de clichés, reclamando la atención del lector sobre el género erótico para ponerlo en solfa desde una óptica femenina, forzando así una reflexión crítica sobre ese tipo de narrativa, tradicionalmente consumida por hombres. Por ello, la autora no duda en situarse siempre por encima de los personajes que describe urdiendo caricaturas y burlas sangrientas. Como comprobaremos, la constante frustración de las expectativas eróticas, hace que los protagonistas masculinos queden, a menudo, en ridículo ante sí mismos. De hecho, en la figuración irónica de los *Epitelis tendríssims* subyace, además de una evidente motivación lúdico-estética, una motivación llamémosle «ética», que implica una nueva manera de abordar en clave de humor los mecanismos, a menudo misteriosos, de la excitación sexual.

Si tomamos como patrón de análisis lo que Pere Ballart acota dentro del concepto de «*minimum* irónico» (Ballart, 1994: 309), comprobaremos que Riera aprovecha los constituyentes irónicos⁴ para construir un discurso demoleedor, que en

4. Según Ballart, los *items* que configuran el contenido irónico de un texto son seis: 1) dominio o campo de observación; 2) un contraste de valores argumentativos; 3) un determinado grado de

la traducción resulta, incluso, potenciado por la intensificación de la coloración afectiva y la exageración de las connotaciones burlescas que comporta cualquier desenfreno erótico visto desde fuera.

Apuntadas la simulación y la actualización que Riera utiliza como punto de partida de la versión castellana para afianzar la complicidad de los lectores, veamos ahora cómo traslada al castellano otros procedimientos expresivos propios de la figuración irónica de un discurso. Me limitaré a ilustrar los tres de más significativos: el uso del equívoco; la utilización de la ironía situacional; y la intensificación expresiva de lo grotesco, para cuya manipulación la ironista echa mano de las habituales supresiones, amplificaciones y adaptaciones, que son las notas más características de sus autotraducciones (Cotner 2006).

Equívocos, ironías situacionales e intensificación expresiva

En historias como «Estimat Thomas» y «Mr. Flower, un savi botànic», el equívoco entre el sentido del discurso de los personajes y las acciones o situaciones disonantes que se le contraponen, es la clave que sustenta un desenlace disparatado. La primera es una narración epistolar entre una adolescente y su amado Thomas, que a la postre resulta ser un pastor alemán, es decir, un perro policía, en la que no se produce ningún desajuste destacable entre original y traducción, aparte de que en esta las cartas están fechadas en 1982 cuando en el texto primitivo lo están en 1980.⁵ Por el contrario, en la segunda sí se produce un cambio significativo entre el original y la versión castellana, como puede comprobarse a continuación.

La historia del sabio botánico es, a mi entender, una parodia en miniatura del género «literario-fisiológico», que tan de moda estuvo entre los naturalistas del XIX que, bajo capa pseudo-científica, ofrecían al público masculino auténticos tratados pornográficos. Sobre ese fondo intertextual, la mirada sarcástica de Riera frustra las expectativas creadas por el apasionado discurso de Mr. Flower, acrecentadas más aún por la imaginación calenturienta de su discípulo, el joven Pi, en el desenlace. En ese punto se descubre que la amada, a quien se ha referido durante toda la historia el sabio botánico, no es la alumna exuberante a quien ha ido a recibir al aeropuerto, sino «una immensa col-i-flor o quelcom semblant, espigada...!» (1981: 46) que aquella le ha traído celosamente guardada en una caja. Ocurre, sin embargo, que en la versión castellana, lo que aparece dentro de la caja no es una coliflor sino «una rara orquídea de un blanco lechoso cuyos untuosos pistilos olían a sexo femenino!...» (2008: 50). Tal modificación, más acorde quizás con la botánica-erótica⁶ y con los tiempos que corren, hace, sin embargo, que se produzca

simulación; 4) una estructura comunicativa específica; 5) una coloración afectiva; y 6) una significación estética. (Ballart, 1994: 311).

5. Como he indicado en otro lugar, Riera muestra una especial inclinación por cambiar números y fechas cuando traslada sus textos de una lengua a otra.
6. El Diccionario de la Real Academia Española define: Pistilo. m. *Bot.* Órgano femenino vegetal, que ordinariamente ocupa el centro de la flor y consta de uno o más carpelos. En su base se encuentra el ovario y en su ápice el estigma, frecuentemente sostenido por un estilo. Su conjunto constituye el gineceo.

una divertida incoherencia respecto a otro momento del relato, concretamente, cuando el fogoso discípulo cree que el viejo sabio necesita la ayuda de plantas de *virtudes afrodisíacas inesperadas*:

—Oh, no, amic meu, a mi no em fa falta. Secrets indesxifrables del cos enamorat...! Em basta molt poc per posar-me en forma: un pessic de salsa beixamel...
—I ara...! (1981: 36)

En la traducción:

—Oh, no, amigo mío, a mí no me hace falta. ¡Secretos indescifrables del cuerpo enamorado!... Necesito muy poco para ponerme en forma: me basta con el leve tacto untuoso de mi dedo índice..., la fina textura de una buena salsa bechamel.
—¡Vaya! (2008: 36)

La alusión a la salsa bechamel desencadena, a su vez, una serie de procacidades, muy amplificadas en la versión castellana mediante el añadido de una referencia muy explícita a la famosa escena de la mantequilla de *El último tango en París* (1972), la película de Bertolucci. No obstante, si bien la relación entre la coliflor y la bechamel está avalada por suculentas recetas de cocina, no así la bechamel y las orquídeas, que todavía no están unidas ni siquiera en las recetas más estrafalarias de los grandes *chef*, aunque nunca se sabe... En definitiva, lo que se gana en la versión castellana en cuanto a belleza de la imagen evocada, se pierde en cuanto a coherencia expresiva.

Otra narración a todas luces paródica es la que toma como falsilla ciertos artículos académicos publicados en revistas especializadas, en los que, en realidad, no se llega a ninguna conclusión ni se esclarece lo que aparentemente ha suscitado la curiosidad de los investigadores. En este caso se trata de la separata de una revista de la Universidad de Baltimore en la que la analista Barbara Huntington publica y comenta unos poemas eróticos inéditos de la escritora uruguaya Victoria Rossetta, que se había suicidado ahogándose en la piscina del hotel años atrás. Aunque los cambios detectados entre el original y la nueva versión son numerosos, en mi opinión solo tres de estos contribuyen a intensificar el efecto satírico. El primero consiste en el cambio de sentido que se produce en la cita de una frase lapidaria de la malograda escritora: «És inútil fer l'amor amb les pedres» (1981: 54), que en castellano se convierte en lo contrario: «No es inútil hacer el amor con las piedras» (2008: 68), curiosa evolución del pensamiento de la protagonista que, a la postre, resulta más acorde con el carácter probablemente imaginativo de sus fantasías eróticas. El segundo se refiere a la aportación que suponen los mencionados poemas eróticos respecto a su obra total. Así, mientras en el original se lee: «Gràcies a aquestes petites mostres, alguns de les obsessions que caracteritzen els personatges de les seves novel·les se'ns fan més comprensibles i propers» (1981: 60), en el traslado los poemas esclarecen «algunas de las obsesiones que caracterizan a los sujetos líricos de sus poemas sobre la conquista de América» (2008: 72-73), con lo que, efectivamente,

la transformación de la novelista en poetisa épica acentúa la guasa. El tercero afecta a la de la supresión de la última frase de la investigadora: «Només ell, si és viu, ens pot revelar el misteri» (1981: 61), que es sustituida por la burlesca ampliación de las interrogaciones que abren el camino de futuras investigaciones y por una estupenda coletilla final: «Ojalá que la Paca no haya dado al traste con su existencia y podamos averiguar el enigma», seguida de una nota a pie de página que dice así: «Considero que una terrible errata se inmiscuyó en el texto. Donde se lee Paca hay que leer Parca, personaje mitológico que corta el hilo de la vida. ¿De lo contrario, ¿quién es Paca?» (2008: 73). La intervención de la voz autorial refuerza de manera inequívoca la mordacidad caricaturesca del relato.

Otra historia enmarcada en un proyecto de investigación, en este caso la elaboración de una tesis doctoral, es la titulada «La senyoreta Àngels Ruscadell investiga la terrible mort de Marianna Servera». Pese a que esta narración también formaba parte de *Epitelis tendríssims*, la carga de erotismo negro que destila hace que no pueda ser enfocada desde una perspectiva humorística, sino desde la trágica ironía dramática, anticipada en el enmarque narrativo cuando la joven investigadora descubre que se ha equivocado de persona y que, en lugar de haberse entrevistado con el especialista que podía aportarle información, ha estado hablando con un sátiro enloquecido por sus obsesiones sexuales. Como ha observado Lluïsa Julià, la historia de la desdichada Marianna Servera puede considerarse un adelanto de las investigaciones sobre la Inquisición que Riera llevó a cabo para escribir *Dins el darrer blau*:

el relat titulat «La senyoreta Àngels Ruscadell investiga la terrible mort de Marianna Servera» que ja avança la investigació que Riera fa sobre la Inquisició a Mallorca i sobre el procés inquisitorial de 1691, un aspecte que ens porta directament a les novel·les *Dins el darrer blau* i l'inici de *Cap al cel obert*. Marianna Servera és una primera mostra de les raons de les cremes inquisitorials, passat ara per la imaginació delinqüescent i morbosa de l'instructor capellà que en fixa el relat. (Julià 2009: 31)

Aunque la referencia al «instructor capellà que en fixa el relat» no sea exacta, puesto que, como he indicado, este no es tal, sino un demente cuya pretensión es asediar sexualmente a la joven investigadora. Por otra parte, el que, entre la publicación de *Epitelis tendríssims* y *Dins el darrer blau*, medien trece años y que las modificaciones que introduce la autora se produzcan en la traducción, nos permite suponer que Riera fue consciente del correlato entre la sórdida historia de Marianna y el episodio que le es más cercano en la gran novela de 1994 —la atroz escena entre el virrey y las esclavas Aixa y Laila—, precisamente, cuando trasladó el relato al castellano, puesto que es en esa versión donde aparecen cambios significativos. Así, la supresión sistemática de las descripciones más escabrosas plasmadas en el original tiene, a mi entender, la función de aligerar de elementos pornográficos la traducción para no distraer la atención de los lectores y lectoras de la auténtica tragedia: los abusos sexuales de que es víctima la protagonista por parte de mosén

Binimelis que, descubierto el escándalo, no duda en acusarla de haber tenido tratos carnales con Satanás, por lo que la desdichada Marianna es condenada a la hoguera mientras que él es nombrado familiar del Santo Oficio. Ironía trágica, digna de inscribirse en la historia universal de la infamia soportada por las mujeres. Este es pues el único caso en que el grado de humor se reduce a cero, tanto en el original como en la versión castellana.

Muy al contrario, un ejemplo paradigmático y jocoso de ironía situacional se produce en *As you like, darling*, donde se constata asimismo una cierta disparidad entre el desenlace del original y el de la traducción. Este relato se centra en la pasión incontrolable que una voz masculina desata casualmente por teléfono en la escritora, a la sazón clienta del hotel. El blanco de la burla rieriana son aquí ciertos programas radiofónicos nocturnos de la época del llamado destape, en que una insinuante voz —siempre femenina— incitaba a toda clase de lujurias mentales a sus desvelados oyentes. Sea como fuere, la protagonista no ceja hasta que consigue llevar al catre al objeto de tan ardiente deseo, que resulta ser el apuesto locutor de una radio holandesa, con quien se entrega durante dos días y dos noches al frenesí amoroso hasta que él se queda literalmente sin palabra. Tal pérdida tiene como consecuencia un desenlace fatal:

—Continua, amor, continua.

—No puc, *darling*.

—Si no em parles, res no té sentit...

—Ni una paraula més.

Cap modulació perversament sensual pogué acompanyar aquests darrers mots: fou el gall desconcertat d'un tenor de primera. I encara que la funció no hagués acabat, sense la seva veu tot era inútil: impossible seguir cap camí, cap joc. Les seves mans es tornaren feixugues, les seves «carícies» fredes, els seus gests absurds. El final arribà precipitadament i el teló caigué sense pena ni glòria. Un xiulet mal compassat s'imposà sobre l'escena.

En despertar-me Helmut no hi era. Vaig trobar-me una nota sobre la tauleta de nit: «Estimada. Estaré uns dies descansant a Galilea. Me'n vaig a fer gàrgares. Abraçades. Helmut.» (1981: 27-28)

En la versión castellana, sin embargo, la grotesca situación se prolonga algo más:

—Continúa, amor, continúa, no me dejes sin tu voz.

—No puedo, *darling* —dijo casi afónico.

—Si no me hablas, nada tiene sentido, amor.

—Impo...

La palabra se quedó a medias, como si fuera el desconcertante gallo de un tenor de tercera antes de ser abuchado, y Helmut hizo mutis por el baño. Volvió a mi lado al poco rato, absolutamente mudo.

Muy preocupada, le acompañé a Soller para que le viera un médico. Le recetó unas píldoras y le impuso silencio. En absoluto debía forzar la voz. Pasamos el día leyendo en el jardín, comunicándonos por escrito. Por la noche le propuse que regresara a su habitación. No aceptó y trató de hacer el amor. Pero sin su voz para mí fue todo inútil. Imposible seguir ningún camino, ningún juego. Sus labios se vol-

vían torpes, sus caricias frías, sus gestos absurdos. El final llegó precipitadamente y el telón cayó sin pena ni gloria.

Cuando me desperté Helmut no estaba. Me encontré una nota sobre la mesilla de noche: «Me voy a hacer gárgaras, *darling*. Es lo mejor que puedo hacer por ti. Besos. Helmut.» (2008: 26-27)

El resultado es el mismo, sin embargo, la desaparición de la referencia a Galilea —que es un pueblecito de la sierra mallorquina muy beneficioso para las enfermedades del sistema respiratorio— y sobre todo las amplificaciones, que, a mi juicio, dilatan innecesariamente el desenlace, hacen que la irónica contundencia del original quede más diluida.

Veamos, por último, algunos ejemplos de intensificación de lo grotesco en el discurso de la ironista. Me centraré exclusivamente en uno de los relatos más divertidos del conjunto, *Una mica de fred per a Wanda / Un poco de frío para Wanda*, en el que Riera consigue, también en clave feminista, una excelente parodia de las extravagancias eróticas de ciertos autores dieciochescos. La historia gira alrededor de las aventuras y desventuras de dos aristócratas, padre e hijo, obsesionados sexualmente por la misma mujer, Wanda, que solo consiente acceder a sus desbocados deseos si la habitación está a una temperatura muy baja. Algo bastante improbable en el caluroso verano de Niza cuando no existía el aire acondicionado. El invento de un artilugio de fuelles y hielo acabará solucionando el problema, aunque con consecuencias fatales para los tres protagonistas.

La intensificación de los elementos grotescos en el discurso narrativo comienza por la caricaturización de los apellidos y títulos aristocráticos, así el «el sisè vescomte de Bonfoullat» pasa en la traducción castellana a ser el vizconde de Boumond-Foullat. La precisión del número se pierde en la traducción,⁷ quizás porque la ironista lo cree innecesario ya que la inmensa mayoría de lectores no son expertos en tales sutilezas genealógicas. La mofa de los altisonantes nombres aristocráticos, Heribert, Wanda, se tiñe de vulgaridad, respectivamente, en el título y en el apellido por la afinidad fonética con el verbo «follar» que coincide en ambas lenguas. En el original catalán, el prefijo «bon», forma alternativa de «bo», cuando precede a un sustantivo o un infinitivo, en este caso un participio pasado, refuerza el efecto cómico. En la versión castellana, la deformación de las palabras francesa «bon» (bueno) y la grafía apocopada de «monde» (mundo), *Boumond*, refuerzan la comicidad sugiriendo además cierta afinidad fonética con el famoso vizconde de Valmont de las *Amistades peligrosas*, archisabido referente universal de la literatura erótica. El efecto burlesco se repite en el caso de la protagonista, cuyo nombre completo es Wanda von Laderfoll «que pertanyia també a la branca alemanya de la família, per la banda de Gulenberg, i posseïa un meravellós *château* als afores de París» (1981: 66). Su apellido, sin embargo, es corregido en la versión castellana sustituyéndolo por «von Langerlow», de sugerencias más delicuescentes, que suenan a algo parecido a *lánguido-amor*, más adecuadas al comportamiento erótico del personaje. Además, en la versión castellana, Wanda es aludida casi siempre

7. En puridad, se compensa al final con la referencia al «octavo vizconde».

como «la marquesa» y es su administrador quien, al final, carga con el apellido «Languerfoll» (2008: 37), de evidente procedencia híbrida: el «Languer» de la versión castellana y «foll» del original catalán.

La perorata burlesca continúa a propósito de la descripción del tipo de vida, la textura finísima de piel y la consiguiente «sangre azul» de los miembros de tan selecto club:

la finíssima textura [de la pell] es debia a l'atzar (a una transgressió de la naturalesa, la qual cosa ocorria cada cop més sovint, per desgràcia) o era causada per set, vuit, quinze o vint generacions d'avantpassats que es dedicaren a la vida contemplativa (l'única que valia la pena viure, segons li ensenyà també el seu pare, alternant-la, per mor d'evitar la monotonía, que dóna sempre lloc a dissortats pensaments, amb alguna cacera, viatge o petita escaramussa eròtica ja que no bèl·lica). Perquè la vida contemplativa, a l'ombra de l'arbre genealògic, deixava temps perquè les mans, els llavis, la llengua, i altres òrgans mòbils del cos humà, s'abandonassin, amb mòrbid esment, a l'activitat amorosa; i aquesta bona disposició cap a Eros es transmetia en el codi genètic i influïa de manera poderosa en la formació física dels descendents. Sense dubte la pell alabastrina, quasi translúcida d'algunes dames, deixava endevinar unes venes blavíssimes per on circulava només sang atzur, era la prova més indiscutible de la marca d'origen. (1981: 65-66)

En este punto, aunque se mantiene los tres elementos esenciales —vida ociosa, piel finísima y sangre azul—, se introducen cambios considerables en la nueva versión:

[...] comprobó con orgullo que su hijo había heredado su capacidad para distinguir a simple vista la calidad de la piel femenina, percibiendo mucho antes de acariciarla si su finísima textura se debía al azar, a una trasgresión de la naturaleza —lo que estaba ocurriendo cada vez más a menudo, por desgracia— o era proporcional al número de antepasados que, a la sombra del árbol genealógico, se habían dedicado a la vida contemplativa. Boumond-Foullat creía que solo unos tatarabuelos igualmente ociosos garantizaban que la buena disposición hacia Eros, transmitida en el código genético, pudiera desarrollarse con todo lujo de exquisiteces. No fue difícil convencerle de que la piel casi translúcida de algunas damas, que dejaba adivinar unas venas de azul heráldico por donde sólo circulaba sangre del mismo color, era la prueba más indiscutible de la marca de fábrica. (2008: 29-30)

El más importante, la supresión de las reflexiones discursivas de la ironista y de la enumeración de los órganos participantes en la actividad amorosa, con lo que se aligera la descripción haciéndola más sintética, al tiempo que se producen dos cambios de registro: uno hacia arriba magnificando la referencia a los blasones: «sang atzur» / «azul heráldico»; el otro, en cambio, hacia abajo: «marca d'origen» / «marca de fábrica», acentuando el efecto de cosificación.

Por el contrario, la sátira contra su conciencia de clase está más presente en el original que en la traducción. En el original, la educación sentimental del muchacho está confiada, primero, a las «esponeroses» *minyones* de la casa y después a una *fräulein* de familia aristocrática arruinada (1981: 64), personajes que desapa-

recen por completo en la versión castellana. En esta son sustituidas por «las más experimentadas damas nobles para que todo quedara en familia» (2008: 29), damas que en el original son las «maestras» de la segunda etapa de formación del joven, que transcurre entre cacerías, viajes, vida de *chateau*, caprichos y excentricidades de todo tipo... La omisión de las *minyones* y *fräulein* supone, a mi juicio, una nueva adaptación a los lectores del siglo XXI, cuando ya casi nadie conoce la educación sexual de los señoritos de antaño y, por tanto, el sarcasmo contra tales prácticas machistas puede resultar opaco.

Esta adaptación a los tiempos que corren se hace más patente aún en la alteración del pacto que establecen padre e hijo ante la situación desesperada de este último:

Heribert llanguia de desig, mentre suposava Wanda i el seu pare lliurant-se als jocs més voluptuosos. De res no li servia fatigar automòbils amb carreres esburdades, atemorir amb caceres el bosc o practicar la gimnàstica fins a l'extenuació: Wanda l'obsessionava. Ni un segon no podia deixar de desitjar-la. Volia que fos seva o morir. La decisió era presa... Apel·laria a la vella generositat del seu pare, el reptaria a duel, es mataria... Fou tot més simple. Tot resultà summament fàcil. Els dos Heriberts arribaren a un tracte. Si Wanda hi estava d'acord, el vescomte cediria al seu fill part dels drets, més encara, acceptaria un rigorós torn. (1981: 66-67)

Traducción:

El futuro octavo vizconde de Boumond-Foullat languidecía de deseo mientras imaginaba a Wanda y a su padre ejercitándose en el amor. De nada sirvió fatigar automóviles con carreras enloquecidas, atemorizar el bosque con su escopeta y practicar la gimnasia hasta la extenuación. Wanda le obsesionaba. Ni un segundo podía dejar de desearla. Quería que fuera suya o morir. Su decisión era firme: apelaría, en primer lugar, a la generosidad del padre, pero si éste no accedía a su propuesta lo retaría a duelo. Todo fue mucho más sencillo de lo que el enamorado esperaba, ya que el vizconde se avino enseguida a un trato con tal de que su hijo diera al traste con sus melancolías. Los dos Heriberts pidieron a Wanda que arbitrara un riguroso turno. (2008: 30-31)

La modulación de la última frase resulta esclarecedora para calibrar hasta qué punto la autora quiere acoplar la escena a un tiempo en que el papel de la mujer —en nuestro entorno— ha dejado, mayoritariamente, de ser pasivo. Quizás en los años ochenta se aceptara todavía que a una mujer solo se le pidiera «consentimiento» para semejante trato, en tanto que ahora tal cosa resulta impensable. El papel arbitral activo que adquiere Wanda en la traducción se ajusta bastante mejor al pensamiento actual tanto por lo que atañe a la sensibilidad feminista como por la nula importancia que actualmente se otorga al hecho de que alguien tenga dos amantes o veintisiete al mismo tiempo.

Aunque se podrían seguir constatando diferencias, basten estos ejemplos para ilustrar que la traducción de la ironía requiere no solo volver sobre las «tortuosas vías por las que el lector debe acceder al sentido de la obra» (Ballart, 1994: 451),

sino que el/la ironista debe replantearse nuevamente las ideas o cuestiones sobre las que el nuevo texto quiere ponerse a jugar.

Añadamos, a manera de conclusión, que Riera utiliza los mecanismos de la «figuración irónica» tanto en los relatos originales como en la traducción de estos, si bien en el traslado modifica la simulación autorial y la actualización del entorno narrativo para afianzar el juego de complicidades que quiere establecer con sus lectoras y lectores. Asimismo, aunque los procedimientos estilísticos propios del discurso irónico son básicamente los mismos, las modificaciones introducidas en la versión castellana no siempre mejoran el original. Con todo, los aciertos resultan brillantes, sobre todo, por lo que se refiere a la acentuación de la revisión crítica de la sexualidad desde una perspectiva femenina. Como apunta Lluïsa Julià estos relatos:

[...] trastoquen la perspectiva masculina habitual dels textos eròtics, de manera que [la mirada femenina] posa a prova la nostra capacitat de lectors perspicaços, que difícilment podem desprendre'ns del codi cultural adquireit. (Julià, 2009: 30)

De este modo, la quiebra de las expectativas del lector se produce a dos niveles. En el primero, dentro de la propia diégesis, ya que los personajes no logran la plena satisfacción de sus deseos sexuales, pero en el segundo, son también los lectores, y no tanto las lectoras, quienes ven frustrada la expectativa de satisfacción con la que se suele abordar la lectura de este tipo de narraciones. A la postre, Riera desactiva el objetivo de la literatura erótica enfriándola a base de sonrisas y carcajadas. Si como sugiere la paradoja bartheana, recogida por Ballart, «una obra es *eterna*, no porque impone un sentido único a hombres diferentes; sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único» (Ballart, 1994: 454), los jocosos relatos de los *Epitelis tendríssims* y, consiguientemente, su traducción al castellano, contribuyen a afianzar otro aspecto de la concepción poliédrica de la realidad que preside las grandes novelas de la autora.

Referencias bibliográficas

- BALLART, Pere (1994). *Ironèia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BOOTH, Wayne (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- COTONER CERDÓ, Luisa (2001). «Las autotraducciones al castellano de Carme Riera». *Quimera* 199 (p. 21-24).
- (2006). «Supresión-adaptación-amplificación, tres procedimientos de la estrategia traductora de Carme Riera». En: SOLANGE HIBBS i MARTÍNEZ, Monique (eds.). *Traduction. Adaptation. Réécriture dans le monde hispanique contemporain*. Toulouse Cedex: Presses Universitaires du Mirail, p. 42-51.
- FOUCAULT, Michel (1999). *Vigilar y castigar*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- JULIÀ, Lluïsa (2009). *Retrats. Carme Riera*. Barcelona: AELC.
- RIERA, Carme (1975). *Te deix, amor, la mar com a penyora*. Barcelona: Laia.
- (1980). *Una primavera per a Domenico Guarini*. Barcelona: Edicions 62.
- (1981 y 1987). *Epitelis tendríssims*. Barcelona: Edicions 62.

-
- (1991). *Tintelingen: Verhalen*. (Traducción de Elly de Vries). Amsterdam: Furie.
 - (1994). *So zarte Haut: Erzählungen*. (Traducción de Theres Moser). Viena: Wiener Frauenverlag.
 - (2008). *El hotel de los cuentos y otros relatos neuróticos*. Madrid: Alfaguara.